



Céline Morin

Les Héroïnes de séries américaines De Ma Sorcière Bien-Aimée à The Good Wife

Presses universitaires François-Rabelais

Chapitre sept. L'amour, meilleur ennemi des femmes actives et des « féministes au foyer »

DOI : 10.4000/books.pufr.9074

Éditeur : Presses universitaires François-Rabelais

Lieu d'édition : Presses universitaires François-Rabelais

Année d'édition : 2017

Date de mise en ligne : 17 octobre 2018

Collection : Sérial

ISBN électronique : 9782869066724



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

MORIN, Céline. *Chapitre sept. L'amour, meilleur ennemi des femmes actives et des « féministes au foyer »*

In : *Les Héroïnes de séries américaines : De Ma Sorcière Bien-Aimée à The Good Wife* [en ligne]. Tours :

Presses universitaires François-Rabelais, 2017 (généré le 27 juin 2019). Disponible sur Internet :

<<http://books.openedition.org/pufr/9074>>. ISBN : 9782869066724. DOI : 10.4000/books.pufr.9074.

L'amour, meilleur ennemi des femmes actives et des « féministes au foyer »

La montée des subjectivités féminines

À la suite des femmes au foyer plus ou moins satisfaites de leur condition, les années 1970 et 1980 signent l'arrivée d'héroïnes, au sens fort du terme¹ : les femmes sont au cœur des récits, comme des centres de gravité auxquels renvoient tous les autres personnages. Les subjectivités féminines elles aussi, dans leur hétérogénéité, passent des marges au centre de ces récits en qualité explicite de subalternes (il suffit de voir *Roseanne*, épuisée, crier sa double journée sur son époux pour s'en convaincre !). Les séries télévisées n'enrobent d'ailleurs plus leurs noms d'un « *I Love* » prononcé par le masculin mais portent franchement le prénom ou le nom de leur interprète, *The Mary Tyler Moore Show*, *Murphy Brown*, *Maude*, *Roseanne*, comme les étendards d'un processus subjectivant enclenché. L'hétérogénéité des courants féministes y est bien souvent ramenée à la grande bataille étasunienne entre les libérales et les radicales, incarnant les premières dans des *working women* qui conquièrent en priorité, mais non de manière exclusive, l'égalité de droit par la sphère publique, et les secondes dans des femmes au foyer et mères attachées à ne plus se laisser faire dans la sphère privée. Le genre se trouble peu à peu, à commencer par les puissantes femmes au foyer et mères *Maude* et *Roseanne*, herculéennes dans leurs gestions presque matriarcales du foyer.

Une telle individualisation des personnages participe du tournant féministe effectué par ces imaginaires. Alors que les premières femmes au foyer se battaient pour obtenir les mêmes égalités de droit que les hommes, les

héroïnes des décennies 1970-1980 déplacent la condition de leur contentement vers l'épanouissement personnel. L'amour n'apparaît plus comme l'unique territoire où être reconnue (des fonctions que remplissent désormais le travail et l'amitié), et de structure il devient modalité interpersonnelle, avec des apports mais aussi des coûts. Deux ouvrages sont particulièrement importants dans l'analyse des héroïnes de cultures populaires des années 1960 : celui de Katherine Lehman², qui se concentre sur la figure de la femme seule à partir des années 1960, et celui de Bonnie Dow³, qui scrute les manifestations du féminisme auprès des héroïnes télévisées des années 1970.

Dans *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Katherine Lehman analyse la montée de la « femme célibataire », « figure pivot dans la culture populaire de l'après-guerre [qui] a posé un affront direct au double standard sexuel et a défié la tendance dominante à l'égard du mariage anticipé des années 1960⁴ ». Selon Lehman, la femme seule représente les frustrations liées à la domesticité plus qu'une « réalité » sociale, des frustrations qui se manifestent dans les imaginaires sous la forme de stigmates, névroses et masculinisations. Une décennie plus tard, portées par la croissance démographique du célibat, les héroïnes se veulent plus féministes, bien que les industries médiatiques rechignent à investir dans un personnage principal féminin, peu enclines à croire en la capacité d'une femme à intéresser les publics, ce qui explique à la fois la relégation des héroïnes au genre comique, moins coûteux à produire, et le caractère *mainstream* de ces personnages de « femmes seules », blanches et de classe moyenne. La « femme célibataire » a pour topos le départ de sa ville natale, presque toujours provinciale, pour rejoindre l'anonymat et les possibilités démultipliées de la métropole. Cette fuite s'accompagne parfois d'une coupure brutale, mort de l'époux ou divorce (*Diana, Fay, One Day at a Time, Phyllis, Alice*), coupure que l'on retrouvera dans les années 2000 chez des quadragénaires veuves ou divorcées. Ce qui attire ces héroïnes, c'est certes la métropole mais aussi la fuite de l'environnement provincial et surtout familial qui enserme les comportements et les perspectives d'avenir. L'évasion des héroïnes, fut-elle à soixante kilomètres comme dans *That Girl!*, est donc le signe de leur individualisme naissant. Le féminisme de la deuxième vague ainsi représenté transforme par métonymie les villes en symboles des sphères professionnelles, symboles qui resteront à l'œuvre jusque dans les années 1980 et bien sûr 1990, lorsque Carrie Bradshaw

(*Sex and the City*) emménage à New York et Ally McBeal à Boston, ou lorsque Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*) décampe à seize ans du froid foyer familial bourgeois.

À partir des années 1970, les femmes célibataires deviennent des *working women*. Cette conquête franche de la sphère professionnelle doit être comprise en tenant compte des mouvements féministes de la deuxième vague qui traversent alors la sphère publique : la très médiatique égérie Gloria Steinem, féministe libérale à la féminité et à la beauté rassurantes, n'est pas sans rappeler l'héroïne du *Mary Tyler Moore Show*. Selon Bonnie Dow, ces mouvements ont pu trouver une traduction dans les médias de masse du fait de leur inscription directe dans les valeurs américaines de l'individualisme et de l'égalité des chances⁵. Après la famille nucléaire, les séries télévisées proposent une « *new woman* », une « nouvelle femme » jeune, célibataire, hétérosexuelle, blanche, jolie, de classe moyenne et qui a réussi à investir la sphère professionnelle. La « nouvelle femme » ou la « femme seule » sont ainsi des traductions médiaculturelles des mouvements de libération féministes en même temps que leur profil très hégémonique témoigne des angles morts du féminisme de la deuxième vague, aveugle aux problématiques de diversité.

Il faut souligner que si le concept de « nouvelle femme » est particulièrement parlant pour évoquer cet ensemble de nouvelles propositions médiatiques, l'appellation n'est, en fait, pas nouvelle dans l'histoire des représentations socioculturelles des femmes. Pour Janet Lee, ce concept a servi de « technique de vente récurrente⁶ » pour promouvoir une image des femmes flexible mais durable : intrinsèquement liée à l'histoire des féminités, la « nouvelle femme » a d'abord désigné celle qui parvient à combiner la capacité à travailler et à prendre soin de la famille durant la deuxième guerre mondiale, puis l'épouse préférant rester à la maison au sortir de la guerre, enfin celle expérimentant la liberté sexuelle à partir des années 1960. Désignant tour à tour les femmes au foyer ou les femmes libérées, le terme s'avère historiquement réversible et désigne donc autant les incessantes constructions et hésitations des identités féminines que leurs liens avec les évolutions et les innovations socioéconomiques. Dans les fictions télévisées, les personnages sont appelés « nouvelle femme » lorsqu'ils abordent des thématiques jusqu'ici taboues comme l'avortement, le harcèlement sexuel, l'impotence ou la ménopause (*Maude, Designing Women*), innovation qui

trouvera une formulation plus libérée encore, quelques décennies plus tard, dans *Sex and the City*. La « nouvelle femme » est également incarnée par des héroïnes dures, compétitives et franches comme Murphy Brown, qui se fichent de l'image qu'elles renvoient et cherchent une reconnaissance publique, non pas par l'appréciation de leur douceur et leur féminité, mais par leurs accomplissements professionnels. Enfin, elle est indépendante et individualiste dans *One Day at a Time* où les compagnons amoureux sont présentés comme une menace pour l'épanouissement⁷. Aussi, si la première *working woman* Mary Richards (*The Mary Tyler Moore Show*) apparaît à la télévision en 1970, ses influences intertextuelles remontent aux années 1960, dans la littérature et au cinéma notamment avec l'ouvrage *Sex and the Single Girl*⁸ qui, vendant deux millions de copies en trois semaines, encourageait les femmes à travailler, à avoir de nombreuses expériences sexuelles et à s'émanciper du mariage – en somme à transcender les plafonds de verre et les doubles standards sexuels⁹. Son auteure, Helen Gurley Brown, devient de 1965 à 1997 la rédactrice en chef de *Cosmopolitan*, participant explicitement de la consolidation de la figure de la « femme seule ». Elle promouvait la liberté sexuelle, la contraception, le divorce, l'activité professionnelle, conseillant les femmes sur les romances et la sexualité, les positionnant comme actrices de leur vie amoureuse. Au cinéma, l'adaptation de l'ouvrage avec Natalie Wood succède à l'émergence d'autres femmes en prise avec des interrogations féministes comme Doris Day (*Pillow Talk*, 1959) ou Kim Novak (*Boys' Night Out*, 1962)¹⁰, les cultures populaires s'appropriant les différentes étapes de la libération féminine, de la sexualité à l'abandon de la ville natale, jusqu'à la puissance d'agir des femmes actives et des femmes d'action des années 1970. Des séries comme *Drôles de Dames* (1976-1981), *Police Woman* (1974-1978), *Get Christie Love* (première héroïne solitaire noire, de 1974 à 1975), *Wonder Woman* (1976-1979) et *Super Jaimie* (1976-1978), qui mettent en scène une héroïne forte et active, marquent l'arrivée du drama dans une thématique jusqu'ici majoritairement traitée par des sitcoms dont la subversion reste alors cloîtrée aux limites de l'humour¹¹. De telles représentations sont annonciatrices des combattantes des années 1990, comme la Tueuse de vampires Buffy ou l'espionne Sydney Bristow qui, pour désamorcer la méfiance de l'ennemi masculin, usent de leur blondeur ou de leur plastique – en somme, de leur apparente faiblesse.

Les séries des années 1970 portent en elles des tiraillements entre le féminisme libéral, qui fait de la conquête de la sphère publique son combat privilégié, le féminisme radical, qui tente d'identifier et de renverser les fondements du système patriarcal, le néoféminisme essentialiste qui revalorisent les qualités féminines, et enfin, les prémisses postféministes qui interrogent l'héritage des combats de la fin des années 1960. Loin de l'atmosphère holiste des années 1950, l'individualisme se déploie donc petit à petit dans les séries télévisées à partir des années 1970. Comme pour prendre acte du tournant culturel, c'est-à-dire du décollement partiel des trajectoires socioéconomiques, politiques et culturelles, les liens entre les personnages, leurs carrières et leurs influences féministes ne répondent pas à une mécanique causale et encore moins à un déterminisme simple.

Dans *Prime Time Feminism*, Bonnie Dow fait de 1970 une année charnière qui élude les femmes au foyer des précédentes décennies pour se concentrer sur des femmes autonomes. Son étude porte sur cinq programmes qu'elle envisage comme des « phases de réactions aux féminismes¹² » : *The Mary Tyler Moore Show* et *One Day at a Time* pour le féminisme radical des années 1970, *Murphy Brown* et *Designing Women* pour la construction d'un *backlash* antiféministe dans la deuxième moitié des années 1980, et *Dr Quinn, Femme médecin* pour le féminisme matérialiste de la fin des années 1980 et du début des années 1990. Cette enquête constitue l'un des premiers ouvrages sur les traductions médiatiques des mouvements féministes. Les variations et l'hétérogénéité de ces derniers sont bien illustrées par l'ampleur historique du terrain et par l'inscription, de façon non mécanique, des représentations des héroïnes dans leur contexte socioculturel, chaque programme étant relié aux conjonctures féministes, à la fois juridiques et politiques. L'auteure voit dans ces séries un étouffement des politiques féministes de la deuxième vague, qu'elle définit comme militantes, publiques et collectives, au profit de personnages qui s'émancipent sans remettre en cause les structures patriarcales, estimant que l'indépendance est acquise à travers les choix individuels. Elspeth Probyn, en 1990, distingue aussi les combats collectifs des politiques de valorisation du choix personnel, qu'elle diagnostique comme un piège « reproduisant la solide nature du *statu quo* », « *choiceoisie* » illusoire qui n'offre en fait aucun choix puisque les structures patriarcales restent intactes¹³. Une telle liberté serait donc toute relative car la percée

des personnages féminins dans la sphère publique est définie selon les termes préservés du système de genre traditionnel : une héroïne comme Mary Richards (*The Mary Tyler Moore Show*) a beau être productrice d'une émission de télévision, son travail est essentiellement celui d'une secrétaire qui prend soin de l'équipe avec tout le *care* caractéristique des femmes. En conséquence, le féminisme n'y serait pas, selon Dow, un cadre discursif mais une tonalité qui influence les récits. Il est vrai que les discours féministes tels qu'ils sont exprimés par les politiques militantes, c'est-à-dire en apparence cohérents et portés vers l'égalité, ne sont pas recalqués tels quels dans les fictions. Peu d'héroïnes saisissent explicitement les mouvements féministes, ce qui n'empêche aucunement qu'elles soient aux prises avec des questions féministes. Pourtant, dans la lignée d'une réflexion, comme a pu la structurer Éric Macé¹⁴, sur les médias de masse comme sphère publique fraserienne et non comme arène politico-militante ou espace public habermassien, il faut envisager les courants et contre-courants féministes qui s'expriment au fil de l'histoire des héroïnes comme des luttes de définition du monde, des affrontements gramsciens au sens où les hégémonies et les contre-hégémonies ne sont elles-mêmes pas unies.

Ces personnages de femmes actives portent en effet à la fois l'optimisme des promesses de la sphère publique et le pessimisme de l'obligation à formuler un choix entre public et privé. Concentrant ses efforts sur les égalités de droit, le triomphe du féminisme libéral dans les années 1970 aux États-Unis ouvre la voie à la figure de la *working woman* qui, pour autant qu'elle s'épanouisse dans son métier et n'ait plus d'arcs narratifs exclusivement amoureux ou familiaux, semble comme enfermée dans la sphère publique. Punition de l'émancipation ou ténacité de l'hermétisme public/privé ? Les *working women* ne sont pourtant pas frileuses aux sacrifices, elles qui passent des soirées entières à travailler, mais à l'heure de la montée des subjectivités féminines, si investissement oblatif il doit y avoir, il sera à visée individualiste. Ces rigidités dans l'articulation public/privé ont amené Bonnie Dow à qualifier Mary Richards et Murphy Brown de « postféministes », en ce qu'elles font de leur carrière professionnelle la clé de leur épanouissement, jouant ainsi dans les cadres du système patriarcal et re-légitimant les séparations entre privé et public. Mary et Murphy, à bien y regarder, réaffirmeraient les codes patriarcaux. Pourtant, l'hypothèse même selon laquelle les héroïnes ne brouillent aucunement les frontières

public/privé peut largement être critiquée. Le syllogisme dichotomique qui associe le privé au féminin, le public au masculin et oppose ainsi le féminin au masculin est très entamé par la conquête féminine de la sphère publique à l'instar de Mary Richards ou, deux décennies plus tard, par la féminité masculine de Murphy Brown. Certaines barrières résistent bien sûr que Bonnie Dow met à jour, mais ces carrières efflorescentes révèlent qu'à rebours d'une hiérarchisation simple du public sur le privé bannissant ce dernier, les héroïnes des années 1970 puis 1980 construisent leurs identités dans une *articulation* entre public et privé qui, pour autant qu'elle soit oppositionnelle, parfois même compétitive et donc hiérarchisante, ne les divise pas mais les définit l'une par rapport à l'autre. Les amitiés formées avec les collègues, les attaches domestiques entre Murphy et son homme à tout faire, les soirées entre filles de Mary Richards... : tous ces liens agissent comme des micro-articulations positives dans l'articulation oppositionnelle entre privé et public. Il apparaît essentiel de revenir quelques pages durant sur les représentations proposées dans *The Mary Tyler Moore Show* et dans *Murphy Brown* pour comprendre les politiques professionnelles et amoureuses qui y sont à l'œuvre, et ce, sans anachronisme.

Dans *The Mary Tyler Moore Show*, être célibataire n'est pas être seule

Actrice de son existence, femme active, célibataire sans en pleurer, Mary Richards incarne en 1970 un fort renouveau dans les représentations des héroïnes. Détachée des structures familiales, qu'elles soient celles d'origine ou celles à construire, Mary fait souffler le vent de la deuxième modernité par la force de ses liens amicaux et professionnels ainsi que par la prédominance des problématiques du bonheur et de l'épanouissement de l'individu. Le générique de *The Mary Tyler Moore Show* illustre ce paradigme individualiste et féministe dans lequel vient s'insérer l'héroïne après la rupture amoureuse liminaire de la série. Mary Richards, trente ans, conduit tout sourire une voiture vers Minneapolis. Les images se succèdent de son appartement et de ses amies, de son travail et de promenades dans le parc, pour terminer sur un plan de l'héroïne tournoyant sur elle-même puis jetant en l'air son bonnet¹⁵, geste bien connu des Étatsuniens diplômés qui signifient ainsi le passage vers une autre vie. La chanson qui accompagne



ces images d'une émancipation évoque les angoisses du succès individualiste en parallèle de la joie de vivre affichée par l'héroïne : « Comment vas-tu y arriver ? Le monde est affreusement grand et, ma fille, cette fois tu es toute seule. Mais il est temps de commencer à vivre, il est temps de laisser quelqu'un d'autre donner. L'amour est partout autour, pas besoin de le simuler, tu peux avoir la ville, pourquoi ne la prends-tu pas ? » Comme un mantra, Mary jette son chapeau en l'air tandis que la chanson répète : « tu vas y arriver¹⁶ ». Cette image d'une femme virevoltant sur elle-même dans la rue sera reprise par Carrie Bradshaw dans le générique de *Sex and the City* et annonce déjà l'urbanisme très marqué des années 1990, tant dans *Sex and the City* que dans *Ally McBeal*. L'épiphanie individualiste de Mary surgit d'une déception amoureuse. Dans le premier épisode, l'héroïne déménage vers Minneapolis pour commencer une nouvelle vie après avoir rompu avec son petit-ami qu'elle a financièrement soutenu durant ses études de médecine et à l'issue desquelles l'héroïne espérait le mariage. Le téléspectateur aperçoit durant le pilote l'épilogue de cette relation lorsque son ex rend visite à Mary dans son nouvel appartement, lui offrant des fleurs volées du chevet de l'un de ses malades. L'héroïne, prête pour un nouvel envol, réalise que ce mariage, avec cet homme, n'est pas dans ses intérêts et rompt avec lui. Avec une détermination toute nouvelle à la télévision



étasunienne, lorsque son ex-petit-ami lui dit de « prendre soin d'[elle] », Mary répond, lapidaire mais calme : « Je crois que c'est ce que je viens de faire¹⁷. » *The Mary Tyler Moore Show* surprend ainsi par la remarquable absence de petits-amis : de nombreux épisodes s'écoulent sans que l'héroïne ait une quelconque intrigue amoureuse et lorsqu'elle en a une, il ne s'agit pas d'une relation stable mais de *dates*, de rendez-vous amoureux qui l'engagent peu. Certains d'entre eux représentent les catastrophes relationnelles qui feront les choux gras des célibataires très sexualisées de *Sex and the City*, d'autres se terminent harmonieusement, mais dans la majorité des cas, les hommes en question sont évincés sans justification, ne réapparaissant même pas dans l'épisode suivant. Le fait que Mary, presque invariablement, les invite à monter chez elle à la fin du rendez-vous provient certes de la facilité logistique à ne pas multiplier les décors et surtout à ne pas avoir de décors extérieurs (l'héroïne partage son temps entre son appartement et son travail), mais laisse aussi planer l'ambiguïté sur ses activités nocturnes à l'heure où la sexualité pré-maritale est encore taboue sur les écrans étasuniens. Dès les tout premiers épisodes et donnant ainsi le ton de la série avant même qu'elle ne soit confortablement installée dans les grilles de programmation, les hommes que Mary Richards rencontre traduisent une forme très embryonnaire des masculinités déstabilisées qui, là encore,

peupleront les univers de *Sex and the City* ou *Ally McBeal* : l'un est excessif dans son expressivité et son attention (« C'est trop ! Trop d'amour, trop de compréhension, trop de générosité, trop ! », supplie Mary)¹⁸, un autre est plus petit qu'elle¹⁹, un dernier se batte de façon infantile avec ses parents qui ne reconnaissent pas l'importance de son métier pourtant prestigieux²⁰. Ces nouvelles identités masculines, combinées à l'implicite liberté sexuelle de Mary, font de cette dernière bien plus qu'une ancêtre de Carrie Bradshaw et d'Ally McBeal : elle en est, en réalité, une puissante matrice représentationnelle.

Déjà dans cette série, à l'orée des années 1970, la réflexivité sur les identités passe par le constat d'une réduction des femmes à leur statut de célibataire : « Je pourrais découvrir le secret de l'immortalité et les gens diraient toujours "Regardez cette fille célibataire qui a découvert le secret de l'immortalité !" », se plaint Mary²¹. L'amalgame du célibat et de la solitude est brisé par l'héroïne et son entourage, les liens faibles révélant leur force tant avec ses collègues que, dans le dernier épisode, elle appelle sa famille, qu'avec ses amies avec lesquelles elle passe ses soirées. Mary est célibataire mais elle n'est pas seule, elle refuse aussi la stigmatisation qui accompagne ce statut pour en revaloriser le potentiel épanouissant. À la fin de la série, Mary Richards a trente-sept ans et n'a toujours pas, contrairement à Ann Mary promise à l'autel (*That Girl!*), de relation durable. Cette innovation est certainement due à l'exceptionnelle présence de scénaristes femmes dans l'équipe de production. Contrairement à ses contemporaines, *The Mary Tyler Moore Show* réussissait en 1973 le défi de la parité : la moitié de ses scénarios avaient été pensés et écrits par des femmes, certaines d'entre elles remportant même pour la première fois un prestigieux Emmy Award²². Pour autant, les créateurs de la série, Allan Burns et James L. Brooks, n'avaient toute influence militante : même s'ils cohabitaient, « nous n'épousions pas les mouvements féministes [mais] nous voulions montrer quelqu'un avec les origines de Mary Richards évoluer dans un monde où les droits des femmes étaient en discussion et avaient un impact²³ ». Le recrutement de femmes scénaristes a inspiré aux scénarios, sinon une fibre féministe, du moins les interrogations, les espoirs et les réflexions d'une expérience féminine. Aussi Bonnie Dow a-t-elle raison de souligner que Mary, à bien des égards, réaffirme des codes patriarcaux – notamment par sa fonction de mère au travail ou par la réaffirmation de la dichotomie privé/public. Toutefois,

son approche des mouvements hégémoniques et contre-hégémoniques héritée de Todd Gitlin selon laquelle les contenus médiatiques « absorbent [les mutations sociales] dans des formes compatibles avec le cœur de la structure idéologique²⁴ » dominante se heurte aux mutations industrielles au cœur même de la structure idéologique non unifiée, sans parler des formes complexes de réception, négociées ou oppositionnelles, dégagant de nombreux niveaux de lectures.

Murphy Brown, affirmation féminine de soi et dominations amoureuses

Murphy Brown, de la série éponyme, est la deuxième grande figure du féminisme libéral de la télévision étasunienne. Lorsque la série se termine en 1998, Ally McBeal occupe déjà la grille de programmation de la FOX depuis un an et les héroïnes de *Sex and the City* s'appêtent à débarquer. Tout en profitant du chemin déminé par ses prédécesseuses comme Mary Richards, Murphy Brown annonce à sa façon les trentenaires célibataires de la deuxième moitié des années 1990.



Célibataire explicitement féministe, le personnage est l'un des premiers à combiner une apparence féminine que marquent ses longs cheveux blonds avec un comportement masculin. Ambitieuse, parfois austère, toujours franche, Murphy ne porte pas un *care* démesuré à ses proches, tout en étant loyale, honnête et proche lorsqu'il le faut. Diane English, la créatrice de la série, explicite ainsi ses intentions : « Murphy était cette personne que l'on voulait toutes être. Toutes ces choses que vous regrettez de ne pas avoir dites ou que vous n'avez pas pu dire, elle les a dites. [...] Nous passons tellement de temps à essayer d'être appréciées, et à vouloir être appréciées... À cette époque, il était inhabituel de voir quelqu'un qui s'en fichait complètement. »

Alors que la porosité des genres n'avait pas atteint la très féminine et adorable Mary Richards et qu'elle s'expliquait, pour Maude puis Roseanne, par les corvées quotidiennes, la féminité masculine de *Murphy Brown* fait date. John Fiske a très bien souligné l'analogie implicite que faisaient à ce moment les Républicains entre Murphy Brown et Hillary Clinton, toutes deux « blondes, grandes, fines et actives, dans la fleur de l'âge, aux

expressions faciales confiantes et au langage corporel assuré », toutes deux étant également de « nouvelles femmes qui détruiraient les [valeurs] traditionnelles²⁵ ». La montée des problématiques féministes trouvait à la fois écho et soutien dans la montée des subjectivités féminines fictionnelles, que vint soutenir une réappropriation de la masculinité. L'héroïne est également innovante à travers les problèmes qu'elle rencontre dans le prologue de la série. Lors du pilote, Murphy revient d'un centre de désintoxication où elle a soigné son alcoolisme et renoncé à la cigarette : elle anticipe à cet égard les névroses des trentenaires ou les béquilles psychologiques (cigarette, alcool, pilules en tout genre) saisies par les quadragénaires à compter des années 2000. Ces caractéristiques étaient traditionnellement masculines, puisque l'alcoolisme avait déjà été abordé dans différentes séries, par exemple dans *Maude*, mais il n'atteignait que les hommes. Candice Bergen, l'actrice principale, témoigne de la difficulté qu'a eue la chaîne à accepter de telles caractéristiques : « à CBS, ils ont dit "plutôt que d'être une femme de quarante ans tout juste sortie de Betty Ford [célèbre centre de désintoxication], ne pourrait-elle pas être une femme de trente ans qui revient d'un spa ?" Diane [English, la créatrice de la série] a dit, "Non. Ce n'est pas ce que l'on veut dire." » Par sa voix grave, par sa kinésie masculine, par son assurance et son ambition, mais aussi par la montée de la « fatigue d'être soi » que cristallise son alcoolisme et sa dépendance à la cigarette, Murphy Brown osait dénaturiser sa féminité et ce, sans devenir un monstre puisqu'elle s'affirmait sans écraser l'autre, qu'elle était ambitieuse sans arrivisme, et sérieuse sans agressivité. Murphy signait l'avènement d'une subjectivité féministe sans menace castratrice.

C'est finalement par Murphy que la problématique amoureuse est heurtée le plus violemment. Mary Richards restait un personnage finalement très doux et Maude et Roseanne, pour autant qu'elles contestent fortement la structure familiale et patriarcale, y restent largement enfermées. Les thématiques amoureuses sont en revanche traitées dans *Murphy Brown* au prisme très précis du pouvoir. Les échecs amoureux de Murphy sont dus à des luttes pour la domination : pour la première fois, les politiques amoureuses, et non familiales et domestiques comme dans *Maude* et *Roseanne*, sont abordées pour elles-mêmes. Il faut souligner un arc narratif important de *Murphy Brown*. Comme pour compenser la labilité moderne des relations amoureuses hétérosexuelles par un amour éternel

et absolu, Murphy tombe enceinte à la fin de la troisième saison. Cette représentation proposant pour la première fois une femme qui choisit explicitement d'être mère célibataire a soulevé de vives protestations dans les camps politiques conservateurs. En 1992, le lendemain de la diffusion de l'épisode où Murphy, toujours célibataire, accouche, le vice-président étasunien et Républicain Dan Quayle prononce un discours vantant le mariage, dans lequel il critique violemment les choix maternels de Murphy Brown, regrettant qu'elle « moque l'importance du père, mette seule un enfant au monde et appelle juste ça un autre "choix de vie"²⁶ ». L'affaire fera la une des journaux²⁷, le *Daily News* allant jusqu'à titrer « Quayle à Murphy Brown : traînée ! » Bill Clinton, en campagne présidentielle à l'époque, entre dans la polémique pour avancer que « des millions d'Américains pensent que [Murphy] a des choses pertinentes à dire²⁸ ». La grossesse se fait sans père mais pas sans réflexivité genrée et amoureuse. Cet arc narratif est la thématique au prisme duquel les relations amoureuses avec ses deux partenaires les plus sérieux, Jake et Jerry, sont évaluées puis évacuées ou au contraire préservées. Murphy est enceinte de Jake, qui ne souhaite pas assumer cet enfant et en laisse la pleine responsabilité à l'héroïne : en réalité, celle-ci ne « moque » donc pas l'importance du père, comme le soutient Quayle, puisque c'est bien ce dernier qui choisit de ne pas s'impliquer dans la parentalité. Le modèle amoureux plus instable, embryonnaire de la relation pure, se porte au secours de Murphy : Jerry propose à l'héroïne de l'accompagner dans sa grossesse en emménageant chez elle. Peu à peu et sans fiançailles, les deux personnages reprennent leur relation amoureuse. Les limites du romantisme sont ainsi explicitement compensées par les valeurs d'engagement et d'honnêteté ; finalement, l'amour conditionnel se montre plus fort et plus fiable que l'amour de principe. Toutefois, ce modèle aussi montre rapidement ses limites et se heurte à la vie quotidienne. Comme souvent dans les représentations de l'amour, la scène d'une dispute entre les personnages est révélatrice de toutes les tensions sous-jacentes à leur modèle et à leur structure de couple. Furieuse que Jerry ne soit pas rentrée à temps pour dîner alors qu'elle ne lui avait pas explicitement demandé, ce dernier enjoint à Murphy d'explicitement ses envies et ses besoins, d'être « honnête



car l'honnêteté, ça fait tout », sans réaliser qu'il ouvre alors la boîte de Pandore²⁹. C'est un déferlement de sentiments qui se produit : Murphy assène tout ce qu'elle déteste chez lui, reconnaît ne pas savoir demander de l'aide car cela la fait se sentir « vulnérable » et dit détester « quémander » sans cesse. Jerry, en retour, admet que les contraintes quotidiennes du couple le font se sentir « claustrophobe », ce qui le fait en retour se sentir « coupable » et le rend « rancunier ». Réalisant qu'il n'aime pas vivre avec elle et qu'elle n'aime pas vivre avec lui, ils concluent « on peut pas faire plus honnête que ça, hein ? », constatant l'échec de leur idéal communicationnel. La démocratie relationnelle montre donc ses limites lorsque les discours, aussi honnêtes soient-ils, ne sont pas accompagnés de pratiques, et notamment de compromis. La séquence révèle une lutte profonde entre les intérêts contradictoires des deux identités de Murphy : la première est en manque d'affection, veut un compagnon avec qui dîner, se venge en ne faisant pas attention à son physique ; la seconde est indépendante, sûre d'elle, et si autosuffisante qu'elle refuse d'accueillir quelqu'un.

Secrétaires ou grands reporters, ce n'est pas un hasard si ces femmes sont issues des classes moyennes supérieures (*The Mary Tyler Moore Show*), voire des classes supérieures (*Murphy Brown*) : l'épanouissement dans la sphère publique est un luxe que peuvent se permettre des classes dont le métier n'est pas seulement alimentaire. À contrario en effet, la sphère publique apparaît bien peu libératrice à Roseanne lorsqu'elle trie des morceaux de plastique sur les chaînes de son usine. Les intérêts entre la sphère publique et la sphère privée se révèlent contradictoires pour les femmes des classes populaires, comme le souligne le producteur de *Roseanne*, Tom Werner : « C'est un personnage qui est payé au taux horaire, qui n'est pas suffisamment couvert par la sécurité sociale, qui lutte et essaie de trouver un équilibre entre les besoins d'être une bonne mère et les besoins de ramener un salaire à la maison³⁰. » L'épanouissement par le travail apparaît comme la manifestation à la fois d'une problématique de classe dans des récits où ces questions sont sous-représentées et d'une hégémonie des perspectives des classes supérieures sur les propositions féministes. À la manière des représentations françaises où les héroïnes avocates, policières ou médecins obtiennent l'égalité dans la légitimité de la sphère publique, les émancipations de Mary Richards et de Murphy Brown, dans la concentration de leurs efforts sur les égalités de droit, rendent invisibles certaines problématiques

populaires que se chargent de traiter les héroïnes aux influences radicales comme Maude et Roseanne : plutôt que de gommer les distinctions, ces dernières insistent sur les différences d'expérience entre hommes et femmes, mettant l'accent sur les préjugés sexistes rencontrés au quotidien lorsque leurs époux ou patrons les disqualifient.

Ainsi, l'aliénation quotidienne éprouvée par Roseanne ou les difficultés que rencontre Maude pour obtenir un travail du fait de son manque de qualification et d'expérience tranchent avec les problématiques d'équité et de redistribution économique expérimentées par Mary et Murphy, femmes diplômées et éduquées, capables de concurrencer à compétences égales et sans autres formes de rééquilibrage la force de travail masculine. L'unique injustice contractuelle que rencontre Mary lors de son embauche est économique : « C'est un travail de productrice associée, lui dit son futur patron, ça paye dix dollars de moins par semaine qu'un travail de secrétaire et si vous pouvez descendre encore de quinze dollars, on vous fait productrice³¹. » La « vente » d'un statut élevé en échange d'une rémunération appauvrie est concédée par Mary (qui signale tout de même « n'avoir pas les moyens d'être productrice » !), désireuse après sa grande déception amoureuse de trouver une nouvelle vie dans les promesses de l'émancipation par la sphère publique, et suffisamment éduquée pour rencontrer l'opportunité d'un tel investissement. L'insistance sur les égalités de droit réactive et féminise la corrélation entre richesse financière et pauvreté interactionnelle, elle gomme aussi les thématiques de démocratie amoureuse, de réarticulations des sphères publiques et privées, de répartition égalitaire des tâches et des sacrifices. Il est d'ailleurs curieux que Bonnie Dow ne fasse qu'une référence fugace à *Roseanne*, argumentant en faveur du féminisme explicite de la série... alors qu'elle critique précisément, et à plusieurs reprises, la surreprésentation des femmes de classe moyenne. Cet écueil n'est pas la spécificité de Dow : à l'exception de quelques articles, les travaux historiques des représentations des héroïnes n'ont que peu traité cette série pourtant explosive à l'égard des figures de parfaites mères au foyer ou de femmes actives issues des classes supérieures, et à laquelle il faut donc accorder ici une place toute particulière.

La fin de l'abnégation féminine et le début des menaces castratrices

La sphère privée est, avec Maude (1972) et Roseanne (1988), au cœur des récits comme le théâtre des articulations genre/amour. Parce qu'elles sont mariées et qu'elles vivent le quotidien domestique tout en travaillant en parallèle, ces héroïnes sont plus explosives vis-à-vis des modèles traditionnels amoureux que les réfugiées politiques Mary et Murphy qui s'isolent dans le travail. Quadragénaire de classe moyenne supérieure ou trentenaire ouvrière, les jupons et serre-têtes ne sont plus qu'un lointain souvenir : désormais, les femmes au foyer sont braillardes. Maude et Roseanne ont de la gouaille, disent ce qu'elles pensent et ne s'en excusent pas, écrasent bien souvent les membres de la famille sous un matriarcat légitimé par le travail qu'elles fournissent pour prendre soin d'eux.

La première désarticulation de ces nouvelles héroïnes a trait à la maternité et à la féminité. Le *care*, toujours très présent, n'est plus une bénédiction mais un labeur voire un fardeau lorsque les femmes sont seules à l'exécuter. Si elles aiment certes leurs enfants, elles montrent sans détours que la domesticité et l'éducation ne sont pas idylliques, critiquant l'ingratitude de leur progéniture par la moquerie et le sarcasme : « vite, ils sont partis, change les serrures ! », lance Roseanne à son époux dès que ses enfants sont en route pour l'école³². Conjointement à ces renouvellements maternels, les héroïnes troublent le genre tant dans leurs corps que dans leurs conduites : les gestes ne sont plus aériens mais brutaux, les pas sont énergiques sinon lourds, le ton monte souvent. N'envisageant plus le foyer familial par le prisme du rêve américain de la propriété privée mais comme le territoire du couple, les objets, lors des disputes, sont attrapés comme des symboles de la mise en commun et brisés, quand ils ne sont pas franchement envoyés à la figure du conjoint. Tout cela amène à ce que les revendications féministes apparaissent de façon très explicite, à la fois au cœur des récits et dans les discours des auteur.e.s. Roseanne Barr admet avoir été influencée par les représentations télévisuelles idéalistes des années 1950 et 1960, dont elle voulait repousser les limites. Barr, elle-même issue d'un milieu populaire juif, souhaitait montrer le quotidien « réaliste » des femmes ouvrières et ainsi revaloriser l'énorme travail produit par les mères : « Tout le monde sait que ce sont les femmes qui tiennent la famille mais ce n'était jamais

montré. [Pourtant,] l'histoire d'une vraie mère à la télévision... je me suis dit "bon sang, c'est tellement important !"»³³ » Alors que les femmes au foyer des années 1950 et 1960 freinaient leurs assignations par le biais de micro-résistances (vaudeville, petites piques, courtes modifications comportementales, usage modéré de la magie), Maude et Roseanne opèrent une résistance beaucoup plus frontale, où le sarcasme remplace les traits d'esprit et les comiques de situation.

Diriger ainsi les projecteurs vers la sphère domestique permet de s'attacher à décrire les impasses patriarcales qui résistent aux femmes malgré les avancées féministes. Les luttes prennent corps dans ces liens entre les personnages, plus précisément entre des mères ouvertement féministes et, non pas un personnage en particulier, mais tout un ensemble de comportements et de codes auxquels leurs proches les confrontent, souvent sans réaliser qu'ils écrasent leur mère ou leur épouse sous le poids de leurs allants-de-soi. Maude et Roseanne proposent de nouvelles figures maternelles dont les airs matriarcaux révèlent par endroits les peurs et les angoisses de la montée du féminisme. Ce n'est pas un hasard si les contestations les plus virulentes émanent des personnages évoluant avant tout dans la sphère domestique. La vigueur de leurs revendications et leur féminisme explicite encouragent l'interprétation de ces personnages comme avatars des contre-publics subalternes de la révolution sexuelle et de ses suites. Dans ces séries aux allures plus radicales que libérales, la maison se charge des politiques familiales, amoureuses et féministes : les héroïnes, contestataires, « constituent des arènes discursives parallèles dans lesquelles [elles] élaborent et diffusent des contre-discours, afin de formuler leur propre interprétation de leurs identités, leurs intérêts et leurs besoins³⁴ ». La construction se fait jour de ce que l'on peut appeler une « sphère publique intime » où les amoureux, à l'instar des citoyens étudiés par Nancy Fraser, « débattent de leurs affaires communes ».

Le modèle de l'injustice sociale de Nancy Fraser aide à déchiffrer les envies et les espoirs d'héroïnes qui ne dissocient plus les revendications féministes de leurs désirs amoureux. Pour Nancy Fraser, l'injustice sociale et les dénis de reconnaissance se logent non pas dans des interactions psychologiques, comme le défend Axel Honneth, mais dans des structures socioéconomiques et peuvent être résolus par une transformation de leurs deux pôles d'exercice que sont la redistribution (économique) et la reconnaissance (symbolique). La distinction est en réalité analytique, souligne

Fraser, en ce que ces deux territoires se superposent et s'incitent l'un l'autre. Les séries télévisées ont très tôt pris acte de ces pôles lorsque, nous l'avons vu, elles représentent des femmes gestionnaires mais jamais rétribuées, soupirant de n'être pas reconnues pour leur travail domestique et éducatif. Un tournant opère cependant avec les héroïnes des décennies 1970-1980 : les injustices se font plus saillantes dans ces fictions qui, produisant deux grands types d'héroïnes (femmes actives et féministes au foyer) mettent l'accent tour à tour sur les problèmes de redistribution et d'indépendance économique et leurs répercussions sur la vie amoureuse (ce sont les femmes actives) ou sur les assignations domestiques comme entraves à la reconnaissance, y compris conjugale (ce sont les féministes au foyer). Cette difficulté à s'adapter provient en grande partie du déni de reconnaissance de la participation aux définitions des modalités relationnelles. Les héroïnes affrontent des difficultés à être entendue d'égal à égal dans la construction des relations amoureuses, révélant aux problèmes de démocratie du couple des racines de reconnaissance individualiste.

Les revendications contradictoires de *Maude*

Du haut de son mètre quatre-vingt, avec sa voix rauque, son langage corporel peu gracieux mais assuré et ses dialogues acérés loin du devoir et de l'oblat maternels, Maude est l'aïeule des féminités masculines de Murphy Brown et de Roseanne, tant et si bien que pour Bonnie Dow, « si Mary Richards était la figure fantasmée du féminisme », du fait de sa féminité assurée et rassurante, « Maude en était son cauchemar³⁵. » Issue de la classe



moyenne, âgée de quarante-sept ans au début de la série qui compte six saisons, la cartographie relationnelle de Maude témoigne déjà en 1972 des délitements amoureux puisque l'héroïne, mariée à son quatrième époux, vit avec sa fille divorcée. La série est traversée des contradictions entre les discours et les pratiques : au-delà de ses propos explicitement féministes, Maude est pendant de nombreux épisodes une femme au foyer dont l'époux lui interdit de travailler. Maude a été particulièrement encensée dans les recherches sur les héroïnes féministes du fait de sa prise de position explicite

en faveur du féminisme, et qui plus est en faveur d'un féminisme à la teneur plus radicale que libérale, en même temps qu'a été mise en lumière la protection que lui offre sa position sociale relativement privilégiée. Bonnie Dow et Susan Douglas soulignent à raison le « côté pile » de la facette subversive et braillarde de Maude : l'héroïne est à l'abri des problèmes financiers grâce à son époux et peut ainsi aborder les sujets féministes dans une perspective purement socioculturelle, sans se préoccuper des conditions matérielles et de leurs conséquences. La monstration du féminisme radical, courant largement absent des imaginaires médiatiques et balayé par la mouvance libérale dans la sphère publique politique, semble ne pouvoir se faire qu'à la condition de son inscription dans une classe sociale favorisée, comme si le féminisme radical se chargeait des égalités de fait (acter le droit d'avorter, affirmer sa subjectivité, ne pas se conformer aux codes traditionnels de la féminité) pendant que le féminisme libéral s'occupe des égalités de droit (ainsi Mary Richards accédant au travail). Douglas elle-même rend réversible son herméneutique puisqu'elle considère successivement la féminité puis la masculinité comme la nécessaire concession pour montrer une héroïne aux prises avec des problèmes féministes lorsque tour à tour, elle envisage la douceur de Mary Richards puis la pugnacité de Maude comme des prix à payer au patriarcat et non comme des compromis représentationnels. Il y a là un cadre interprétatif simplificateur dans lequel les héroïnes semblent de toute façon toujours perdantes face à des normes rendues surplombantes : si elles sont féminines, elles stéréotypent les femmes ; si elles sont masculines, elles stéréotypent les féministes. Le concept de norme lui-même devient problématique lorsqu'il est érigé en sésame interprétatif, prisme souverain par lequel toute représentation devient commodément univoque, quitte à aplatir toutes les contradictions pour que le matériau entre dans le cadre préconstruit. La norme n'est plus prescription, elle n'est même plus injonction (ce qui supposerait résistance) : elle redevient habitus, deuxième nature de personnages pourtant imaginaires que le chercheur entend démystifier (et par là même, bien sûr, le public).

Maude se veut médiatrice des combats féministes radicaux, mais aussi des perceptions hétéroclites du monde qui perdurent à toute révolution, qu'elles soient de genre, de classe ou même de race. Les interactions entre Maude et sa femme de ménage noire Florida sont le lieu d'affrontements idéologiques entre une femme blanche aisée et une femme noire populaire,

la première essayant bien souvent de sauver la seconde malgré elle, tant et si bien que Florida veut démissionner, exaspérée des injonctions libératrices de Maude qui tente de lui imposer une solidarité de genre et de classe de principe, à rebours de ses propres intérêts³⁶. La catégorie sociale de Maude permet de traiter le caractère parfois hégémonique d'un mouvement contre-hégémonique comme le féminisme, en mobilisant ce que par anachronisme l'on pourrait appeler l'intersectionnalité mais qui renvoie plutôt à l'importance grandissante du *black feminism* dans la sphère publique et dans les imaginaires médiatiques (deux ans plus tard, *Get Christie Love!* mettra en scène une policière afro-américaine).

Roseanne : les amours en milieu ouvrier

Point de Noirs-Américains ou de variables d'âge dans *Roseanne*, qui s'attache précisément à représenter le quotidien d'une famille ouvrière blanche. En réponse aux parfaites femmes au foyer des années 1950, *Roseanne* est le signe en 1988 d'un fort désenchantement : les personnages sont des Étasuniens de classe populaire, mariés à la sortie du lycée, peu diplômés et obligés de cumuler les emplois pour payer les factures. La famille Connor forme le cœur de la série la plus axée sur les problématiques de classe, au prisme duquel sont traitées les questions d'émancipation féminine et d'amour et au crible duquel passe le féminisme de la deuxième vague. Prise au piège de sa situation socioéconomique, prisonnière de sa maison sous emprunt et de ses dettes, Roseanne tente d'échapper à l'aliénation du quotidien domestique mais n'a pas le luxe de trouver l'émancipation dans la sphère publique comme les femmes diplômées. Quand elle travaille, elle est stressée et manque de temps ; quand elle est sans emploi, elle angoisse et manque d'argent. Roseanne se veut porte-parole des oubliées des mouvements féministes américains de la deuxième vague qui dans leurs tonalités matérialistes promeuvent la reconnaissance du travail domestique des femmes au foyer ou la conquête de la sphère publique comme chemin de l'émancipation mais négligent le quotidien des Américaines de classe ouvrière.

Ni June Cleaver ni Murphy Brown, l'héroïne ouvrière témoigne du décalage entre les promesses du bonheur familial de la première modernité et la concrétude des quotidiens laborieux pour des femmes que le contexte socioéconomique américain oblige à cumuler les emplois et à tenir des

budgets serrés. *Roseanne* est originale dans ses articulations entre classe et genre (la race étant reléguée à la blanchité invisibilisée de cette famille moyenne) : ce n'est pas le patriarcat qui lui refuse l'accès à une profession épanouissante mais ses manques de compétences dues à son origine sociale, ce qui renverse radicalement l'ordre patriarcal du couple et de la famille. Le rêve américain est mort, en même temps que la dichotomie privé/féminin/non-rémunéré *versus* public/masculin/rémunéré. Roseanne, de nombreuses fois, se targue d'être celle qui ramène le pain à la maison. Enregistrant une vidéo à destination de son futur enfant, son monologue mérite d'être cité dans la longueur :

« ROSEANNE : – Ton père travaille très dur [...] mais je dois quand même dire que peu importe à quel point il travaillait dur, j'ai toujours travaillé encore plus dur que lui. J'ai travaillé qu'il soit embauché ou licencié. C'est moi qui ramenaient le bacon à la maison, c'est moi qui le cuisinais. Alors ok, d'accord, j'en ai mangé un bout de temps en temps, mais je me disais que je devais bien me récompenser d'une manière ou d'une autre. Je ne me suis jamais plainte de toute ma vie. Je ne me suis jamais plainte et je n'ai jamais demandé de l'aide à quiconque. Parce que, tu sais, même si je l'avais fait, ce n'est pas comme si quelqu'un aurait bougé le petit doigt de toute façon³⁷. »

Cumulant les emplois quand Dan peine à en trouver un, Roseanne n'est pas l'employée du patriarcat à l'instar de Samantha Stevens mais une cheffe de famille qui pense ne pouvoir compter que sur elle-même. Ses observations et demandes appellent peu de réponses et quand sa sœur ne manque pas de souligner qu'elle est autocratique, Roseanne s'en amuse : « Je ne régent pas Dan, j'essaie de le mettre en contact avec son côté soumis³⁸. » Ainsi, la résolution des conflits réside le plus souvent dans l'abandon d'une des deux parties (en écrasante majorité, celle que défend Dan) que dans le compromis. L'articulation de la classe ouvrière de Roseanne avec son féminisme rend ses discussions démocratiques car franches et honnêtes, en accord avec les imaginaires de la classe populaire, mais elle transforme ses décisions en pouvoir autocratique qui, contrairement à l'arbitraire du patriarcat, est légitimé par le travail. Dans l'histoire

des héroïnes télévisuelles, Roseanne fait ainsi figure de vilain petit canard : brune, grosse, bruyante, rustique, pauvre, elle est une « femme indisciplinée³⁹ », selon l'expression de Kathleen Rowe, dont les constantes transgressions de la bienséance servent à rendre ces imaginaires visibles, drôles et positifs de façon si contrôlée qu'elle devient mascarade. Sa corpulence, sa voix nasale, ses cris, son appétit pantagruélique rappellent le corps grotesque de Bakhtine, « ce corps ouvert [qui] n'est pas franchement délimité du monde, [qui] est cosmique, [qui] représente et incarne tout l'univers matériel et corporel, compris comme le bas absolu⁴⁰ ».

Le corps déborde. Il déborde les marges matérielles mais aussi comportementales et relationnelles, jusqu'à atteindre un carnavalesque qui, à défaut de subvertir les hiérarchies comme a pu le défendre Bakhtine, les rend visibles. Pour Eco en effet, « Le carnaval, pour être apprécié, requiert que les règles et les rituels soient parodiés, et que ces règles et ces rituels soient déjà reconnus et respectés. L'on doit savoir à quel point ces comportements sont interdits, et l'on doit ressentir la majesté de la norme prohibitionniste, pour apprécier leur transgression⁴¹. » Rowe a raison de dire que pour Roseanne, plus foucaldienne que freudienne, le pouvoir visuel est diffus et peut être réapproprié par les femmes elles-mêmes pour rendre visibles ce qui ne l'était pas⁴². À la façon des clowneries de Lucy Ricardo, Roseanne semble arracher sa subjectivité en dénaturant les biopolitiques de la femme au foyer. Mais le carnavalesque n'est pas que corporel, il est également communicationnel. La relation de Roseanne et



Dan est dans la démesure : dans leurs disputes, les tons montent, les gestes sont exagérés, les sujets sabordés frontalement – même ceux jugés grossiers comme lorsque Roseanne rappelle à Dan qu'enceinte, elle seule subira les nausées, les douleurs, les hémorroïdes, les couches et l'allaitement. Elle est finalement une héroïne hoggartienne qui exalte les qualités du populaire et qui s'insère directement dans les imaginaires des classes ouvrières tels que les décrit le sociologue britannique : au-delà de leurs caractéristiques individuelles qui sont « un parler piquant, une verve, teintée d'humour, qui ne se départit jamais d'un vigoureux bon sens », les gens du peuple sont vus comme se référant « à des qualités concrètes telles la gentillesse, la droiture, la franchise et la simplicité dans les relations humaines⁴³ ». Finalement, Roseanne ironise pour pouvoir être franche et vit une « vie dense et concrète, où l'accent est mis sur le sens de l'intimité, la valeur du groupe domestique et le goût des plaisirs immédiats⁴⁴ ». Elle est donc brune, grosse, bruyante, rustique et pauvre, mais elle est aussi déterminée, attentionnée, ouverte, simple et honnête. Ces valeurs populaires sont exacerbées dans le mariage de Dan et Roseanne dont la clé de voûte n'est pas la romance, auquel plutôt il s'oppose, mais la franchise et la confiance qui doivent permettre au couple de survivre aux frustrations de la vie commune et de la difficulté de partager un espace.

Désenchantements quotidiens et microphysique des plaisirs

Une grande originalité de ces deux séries est l'attention qu'elles confèrent à la vie quotidienne des amours, trivialité souvent disqualifiée. En même temps qu'elles regrettent le manque de romantisme (« ta conception du romantisme, c'est d'ouvrir ta cannette loin de mon visage », reproche Roseanne à son époux), les héroïnes envisagent la vie quotidienne comme l'épreuve et la preuve du couple. Après avoir, lors d'une dispute, brisé toute la vaisselle et ruiné le dîner, Maude et Walter se réconcilient et soulignent que « l'amour, c'est manger des sandwiches au thon dans des assiettes en carton⁴⁵ » : la présence et l'affection du partenaire suffisent à transcender de vulgaires sandwiches. L'amour se construit ainsi dans l'acceptation des défauts d'autrui et dans la simplicité qu'il vient embellir. Néanmoins, si Maude et Roseanne dévoilent un désenchantement de l'amour par la vie

quotidienne, c'est pourtant en cette dernière qu'elles trouvent du sens à la construction du couple : Roseanne et Dan échangent, tout au long de la série, des sourires très complices, signifiant une intimité au-delà du verbal produite sur l'engagement dans une « agapè conjugale », selon l'expression de Jean-Claude Kaufmann, une agapè « enrichie de confiance et de reconnaissance réciproques⁴⁶ ». Le confort et la prospérité exaltés dans les précédentes décennies sont balayés en même temps que sont brisés vaisselles, meubles, télévisions, cadres : l'amour ne se loge plus dans la concrétisation matérielle, laquelle serait obtenue financièrement par l'époux et entretenue par la femme au foyer, mais dans des relations qui ne sont pas mesurables. Dans cette prosaïque du couple, la poésie trouve sa place par une micro-physique des plaisirs : « L'alchimie nouvelle consiste à transformer des poussières en brins d'or aux quatre coins du couple et de la maison, à ravir les sens par des parfums, des couleurs, des touchers caressants⁴⁷. » L'amour y est construit d'attention, de respect et de reconnaissance, les sarcasmes et reproches représentant, au-delà de l'exutoire qu'ils sont, l'honnêteté nécessaire à la confiance mutuelle.

Mais toutes ces séries, de *Murphy Brown* à *Roseanne*, se font également l'écho, et ce n'est pas là dire qu'elles les promeuvent, des angoisses vis-à-vis des conséquences du féminisme. Les risques d'une domination renversée planent sur ces représentations médiatiques. Dans *Murphy Brown*, l'héroïne apparaît comme butée et austère et le problème du sacrifice se transforme en un refus, par principe, de tout compromis : Murphy refuse catégoriquement de faire des sacrifices au prétexte que l'on ne les demanderait pas à un homme, mais elle ne réalise pas au passage que ses partenaires sont désormais prêts à en faire. Chat échaudé craint l'eau froide : les héroïnes ont peur de perdre le lourd travail qu'elles ont accompli pour la sphère professionnelle dans une relation romantique oblatrice. Le refus

féminin de se sacrifier menace sans cesse de se transformer en affirmation vengeresse d'un pouvoir féminin débridé et castrateur. Les métaphores culinaires se poursuivent, à cela près que le pain phallique qui écrasait Lucy Ricardo contre le mur devient un céleri-branché (tout aussi phallique !) réduit en bouillie par Maude, et que le four asservissant est désormais un épluche-légumes châtreur : l'héroïne transforme en armes les outils domestiques jadis aliénants.



Jusque dans les luttes internes à la production industrielle, les caricatures castratrices se font jour. Durant les premiers épisodes de sa série, Roseanne Barr a été dépossédée de sa création qu'ABC a confiée à un homme, Matt Williams. Barr est tout de même restée jusqu'à ce qu'un violent désaccord ne l'oppose à Williams. Cette querelle est significative des politiques de représentation des contre-publics subalternes féministes dans les années 1970-1980 : elle prenait source dans un dialogue que l'héroïne adresse à son époux et qui, selon Barr, « était une interprétation ridiculement sexiste de ce que pense une féministe – quelque chose du genre “tu es mon égal au lit, mais c'est tout”. [C'était] un dialogue castrateur que seul un abruti peut imaginer écrire pour une vraie femme qui aime son mari⁴⁸ ». Roseanne Barr fit grève le temps d'un épisode durant lequel elle vit le personnage de sa sœur la remplacer brillamment... dans les tâches domestiques – stratégie explicite de Matt Williams pour amorcer un remplacement. Soutenue par les acteurs principaux, Roseanne Barr réintègrera finalement la position de *showrunner*. De ce point de vue, la différence affirmée entre copyright américain et droits d'auteur français, si bien mise en évidence par Dominique Pasquier à propos des scénaristes de télévision⁴⁹, peut être parfois plus floue dans un contexte opérationnel.

La remarquable absence de victimisation, que ce soit chez les personnages de femmes actives ou de féministes au foyer, encourage l'affirmation et le respect des subjectivités féminines. On voit bien que la participation à ce que l'on peut appeler la sphère publique intime n'est pas un corollaire mécanique de l'égalité d'accès à la redistribution, c'est-à-dire à la participation à la sphère professionnelle. Tandis que les fictions des décennies 1950-1960 proposaient pour solution des remèdes que Nancy Fraser appelle « correctifs », c'est-à-dire qui « visent à corriger les résultats inéquitables de l'organisation sociale sans toucher à leurs causes profondes⁵⁰ », Mary, Murphy, Maude et Roseanne se font plus « transformatrices » en ce qu'elles visent la « structure d'évaluation culturelle sous-jacente » à leur déni de reconnaissance : toutes tâchent de prendre conscience de ce qui participe, dans la construction de la féminité, à la position de subalterne qu'elles tentent de dépasser soit par des influences féministes plutôt libérales en demandant à gommer les différences (Mary et Murphy s'offusquent de se voir poser des questions qu'un homme ne subirait pas), soit de façon plus radicale en soulignant lesdites différences et les inégalités qu'elles

produisent (Maude et Roseanne insistent sur le coût de leur identité féminine). Les injustices vécues par les héroïnes ne sont en tout cas plus résolues par l'apaisement de leurs symptômes à l'instar des attentions et remerciements, mais par l'accès à la sphère publique et à la reconnaissance sociale, dont on comprend désormais que le déficit provient aussi des modèles amoureux qui construisent le genre et l'identité subalterne. Le problème dans la redéfinition des contrats amoureux est similaire à celui soulevé par la redistribution et la reconnaissance, par le féminisme déconstructiviste et par le néoféminisme, de savoir s'il faut gommer les différences entre hommes et femmes pour parvenir à une égalité d'accès à la sphère publique intime ou s'il faut, au contraire, s'y attarder pour mieux rendre compte des inégalités présentes et passées. La tension entre l'universalisme et le (dé)constructivisme identitaire apparaît au cœur de la démocratie relationnelle à laquelle chacun doit en théorie avoir un accès égal mais qui, en pratique, est largement corrompu par les rapports de pouvoir genrés et amoureux qu'il s'agit de contrebalancer.

Notes

- 1 Pour une discussion des choix définitionnels entre héros (féminin) et héroïne, voir l'ouvrage de Bilat, Loïse, Haver, Gianni, *Le héros était une femme...*, Paris, Antipodes, 2011. Les auteurs y montrent que le terme « héros » renvoie aux attributs mélioratifs de la masculinité (la force et le courage parmi d'autres) et désigne la place principale du récit alors que « l'héroïne est beaucoup plus floue sémantiquement ». Elle traîne encore sa définition classique, celle d'un personnage secondaire qui accompagne le héros masculin sans nécessairement accomplir d'exploits. Plus concrètement, si nous avons des difficultés à considérer Donald Duck comme un héros, « nous avons bien moins de peine à caractériser Martine comme une héroïne ». Je choisis ici de préserver le terme d'« héroïne » qui, à condition de lui faire opérer un retournement de stigmat, traduit mieux les médiations féministes que représente l'émergence de personnages principaux féminins dans des États-Unis aux prises avec les questions d'égalité de genre.
- 2 Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Austin, University of Kansas, 2011.
- 3 Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.
- 4 Lehman, Katherine, *ibid.*, p. 1.
- 5 Dow, Bonnie J., *ibid.*, p. 28-29.
- 6 Lee, Janet, « Care to Join Me in an Upwardly Mobile Tango? Postmodernism and the "New Woman" », in Gammann, Lorraine, Marshment, Margaret, *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, St Paul, The Women's Press, 1988, p. 166-172.
- 7 Dow, Bonnie J., *ibid.*, p. 73.
- 8 Gurley Brown, Helen, *Sex and the Single Girl*, New York, Bernard Geis Associates, 1962.
- 9 Ouellette, Laurie, « Inventing the Cosmo Girl. Class Identity and Girl-Style American Dreams », in Dines, Gall, Humez, Jean M., *Gender, Race, and Class in Media: A Critical Reader*, Londres, Sage Publications, 2011.

- 10 Lehman, Katherine, *Those Girls. Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Austin, University of Kansas, 2011.
- 11 Taylor, Ella, *Prime-Time Families: Television Culture in Postwar America*, Oakland, University of California Press, 1989.
- 12 Dow, Bonnie J., *ibid.*, p. xxiv.
- 13 Probyn, Elspeth, « New Traditionalism and PostFeminism: TV Does the Home », *Screen*, 31, 2, 1990, p. 147-159.
- 14 Macé, Éric, « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures », in Maigret Éric, Macé, Éric, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.
- 15 L'image est devenue si célèbre que le 8 mai 2002, la chaîne de télévision TV Land en inaugura une statue de bronze.
- 16 « How will you make it on your own? This world is awfully big and girl this time your all alone but it's time you started living, it's time you let someone else do some giving. Love is all around, no need to fake it. You can have the town, why don't you take it. You're gonna make it after all, you're gonna make it after all. », Joan Jett and the Blackhearts, *Love is all around*.
- 17 *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 1.
- 18 *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 2.
- 19 *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 8.
- 20 *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 14.
- 21 *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 5.
- 22 Bathrick, Serafina, « *The Mary Tyler Moore Show*. Women at Home and at Work », in Morreale, Joanne, *Critiquing the Sitcom. A Reader*, Syracuse, Syracuse University Press, 2002, p. 160.
- 23 Newcomb, Horace, Alley, Robert S., *The Producer's Medium. Conversations with Creators of American TV*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 219.
- 24 Gitlin, Todd, « Prime Time Ideology. The Hegemonic Process in Television Entertainment », *Social Problems*, 26, 1979, p. 251-266.
- 25 Fiske, John, « Murphy Brown, Dan Quayle, and the Family Row of the Year », in *Media Matters: Everyday Culture and Political Change. Race and Gender in U.S. Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 29.

- 26 « Le mariage est une question morale qui requiert un consensus culturel et l'usage de sanctions sociales. Mettre au monde un enfant de façon irresponsable est tout simplement mal. Manquer au soutien d'un enfant dont on est le père est mal. Il faut nous soyons sans équivoque à ce propos. Ça n'aide pas que la télévision de prime-time ait Murphy Brown, un personnage qui est supposé incarner les femmes intelligentes, très bien payées et professionnelles d'aujourd'hui, moquer l'importance du père, mettre seule un enfant au monde et appeler ça juste un autre "choix de vie". Je sais que ce n'est pas à la mode de parler des valeurs morales, mais nous devons le faire. Même si nos leaders culturels à Hollywood, dans les *networks* télévisuels, dans les quotidiens nationaux les raillent quotidiennement, je pense que la plupart d'entre nous ici savent que certaines choses sont bonnes, et que d'autres choses sont mauvaises. Il est temps de rendre cette discussion publique. Il est temps de parler à nouveau de la famille, du labeur, de l'intégrité et de la responsabilité individuelle. Nous ne pouvons pas être embarrassés par notre croyance en ce que deux parents, mariés l'un à l'autre, sont dans la plupart des cas meilleurs pour des enfants qu'un seul parent. » Extrait du discours de Dan Quayle au Commonwealth Club of California, San Francisco, 19 mai 1992.
- 27 Sur le traitement médiatique de Murphy Brown versus Dan Quayle, nous renvoyons à l'excellent article de John Fiske pour ne garder ici que les occurrences les plus percutantes : Fiske, John, « Murphy Brown, Dan Quayle, and the Family Row of the Year », in *Media Matters: Everyday Culture and Political Change. Race and Gender in U.S. Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- 28 « Quayle says television contributed to the L.A. riots, says "Murphy Brown" mocked the importance of marriage », *Los Angeles Times*, 20 mai 1992.
- 29 *Murphy Brown*, saison 4, épisode 16.
- 30 « United States of Television. America in Prime Time. Episode 1 : The Independent Woman », PBS, 2011.
- 31 *The Mary Tyler Moore Show*, saison 1, épisode 1.
- 32 *Roseanne*, saison 1, épisode 1.
- 33 « United States of Television. America in Prime Time. Episode 1 : The Independent Woman », PBS, 2011.

- 34 Fraser, Nancy, « Repenser la sphère publique : contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès*, 31, 2001, p. 125-157.
- 35 Dow, Bonnie J., *Prime-Time Feminism. Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, p. 61.
- 36 *Maude*, saison 1, épisode 3. Voir également *Maude*, saison 2, épisode 6.
- 37 *Roseanne*, saison 8, épisode 10.
- 38 *Roseanne*, saison 7, épisode 20.
- 39 Rowe, Kathleen, « Roseanne: Unruly Woman as Domestic Goddess », *Screen*, 31, 1990, p. 408-410.
- 40 Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 36.
- 41 Eco, Umberto, « The Frames of Comic "Freedom" », in Eco, Umberto, Ivanov, V.V., Recto, Monica, *Carnival!*, Berlin, De Gruyter, 1984, p. 6.
- 42 Rowe, Kathleen, *ibid.*, p. 408-410.
- 43 Hoggart, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 152.
- 44 Hoggart, Richard, *ibid.*, p. 151.
- 45 *Maude*, saison 1, épisode 7.
- 46 Kaufmann, Jean-Claude, *L'Étrange histoire de l'amour heureux*, Paris, Fayard, 2010, p. 153.
- 47 Kaufmann, Jean-Claude, *ibid.*, p. 154.
- 48 Barr, Roseanne, « And I Should Know », *New York Magazine*, 15 mai 2011.
- 49 Pasquier, Dominique, *Les scénaristes et la télévision. Approche sociologique*, Paris, Nathan Université, 1999.
- 50 Fraser, Nancy, *ibid.*, p. 31.